

Anhang zur Dreigroschenoper

Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater

Für episches Theater wurde, soweit es meine eigene Produktion betrifft, in folgenden Stücken Musik verwendet: *Trommeln in der Nacht*, *Lebenslauf des asozialen Baal*, *Das Leben Eduards II. von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper*, *Die Mutter*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*.

In den ersten paar Stücken wurde Musik in ziemlich landläufiger Form verwendet; es handelte sich um Lieder oder Märsche, und es fehlte kaum je eine naturalistische Motivierung dieser Musikstücke. Jedoch wurde durch die Einführung der Musik immerhin mit der damaligen dramatischen Konvention gebrochen: das Drama wurde an Gewicht leichter, sozusagen eleganter; die Darbietungen der Theater gewannen artistischen Charakter. Die Enge, Dumpfheit und Zähflüssigkeit der impressionistischen und die manische Einseitigkeit der expressionistischen Dramen wurde schon einfach dadurch durch die Musik angegriffen, daß sie Abwechslung hineinbrachte. Zugleich ermöglichte die Musik da etwas, was schon lange nicht mehr selbstverständlich war, nämlich, »poetisches Theater«. Diese Musik schrieb ich noch selbst. Fünf Jahre später schrieb sie, für die zweite Berliner Aufführung der Komödie *Mann ist Mann* am Staatstheater, Kurt Weill. Die Musik hatte nunmehr Kunstcharakter (Selbstwert). Das Stück enthält Knockaboutkomik und Weill montierte eine kleine Nachtmusik ein, zu der Projektionen von Caspar Neher gezeigt wurden, außerdem eine Schlachtmusik und ein Lied, dessen Strophen bei dem offenen Umbau der Szene gesungen wurden. Aber inzwischen waren schon die ersten Theorien über die Trennung der Elemente aufgestellt worden.

Die Aufführung der *Dreigroschenoper* 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters. Sie brachte eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. Ihre auffälligste Neuerung bestand darin, daß die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren. Dies wurde schon äußerlich dadurch bemerkbar, daß das kleine Orchester sichtbar auf der Bühne aufgebaut war. Für das Singen der Songs wurde ein Lichtwechsel vorgenommen, das Orchester wurde beleuchtet, und auf der Leinwand des Hintergrunds erschienen die Titel der einzelnen Nummern, etwa »Lied über die Unzulänglichkeit menschlichen Strebens« oder »Fräulein Polly Peachum gesteht in einem kleinen Lied ihren entsetzten Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath« – und die Schauspieler nahmen für die Nummer einen Stellungswechsel vor. Es gab Duette, Terzette, Solo-

nummern und Chorfinale. Die Musikstücke, in denen das balladeske Moment vorherrschte, waren meditierender und moralisierender Art. Das Stück zeigte die enge Verwandtschaft zwischen dem Gemütsleben der Bourgeois und dem der Straßenräuber. Die Straßenräuber zeigten, auch mitunter in der Musik, daß ihre Empfindungen, Gefühle und Vorurteile dieselben waren wie die des durchschnittlichen Bürgers und Theaterbesuchers. Ein Thema war etwa die Beweisführung, daß nur der angenehme lebe, der im Wohlstand lebe, wenn dabei auch auf manches »Höhere« verzichtet werden müsse. In einem Liebesduett wurde auseinandergesetzt, daß äußere Umstände wie die soziale Herkunft der Partner oder ihre Vermögenslage auf die Wahl des Ehegatten keinen Einfluß haben dürften! In einem Terzett wurde das Bedauern darüber ausgedrückt, daß die Unsicherheit auf diesem Planeten es dem Menschen nicht möglich macht, seinem natürlichen Hang zur Güte und zu anständigem Benehmen nachzugeben. Das zarteste und innigste Liebeslied des Stückes beschrieb die immerwährende unzerstörbare Neigung zwischen einem Zuhälter und seiner Braut. Die Liebenden besangen nicht ohne Rührung ihren kleinen Haushalt, das Bordell. Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin. Diese Songs gewannen eine große Verbreitung, ihre Losungen tauchten in Leitartikeln und Reden auf. Viele Leute sangen sie zu Klavierbegleitung oder nach Orchesterplatten, so wie sie Operettenschlager zu singen pflegten.

Der Song dieser Art wurde kreiert, als ich Weill aufforderte, für die Baden-Badener Musikfestwoche 1927, wo Operneinakter gezeigt werden sollten, einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen. Weill hatte bis dahin ziemlich komplizierte, hauptsächlich psychologisierende Musik geschrieben, und als er in die Komposition mehr oder weniger banaler Songtexte einwilligte, brach er mutig mit einem zähen Vorurteil der kompakten Majorität ernsthafter Komponisten. Der Erfolg dieser Anwendung moderner Musik für den Song war bedeutend. Worin bestand das eigentlich Neue dieser Musik, wenn man von ihrer bisher ungewohnten Verwendungsart absieht?

Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozialhistorisch bedeutend (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus, in denen Menschen sich so verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden. Dabei müssen praktikable Definitionen gefunden werden, das heißt, solche Definitionen der interessierenden Prozesse, durch deren Benutzung in diese Prozesse eingegriffen werden kann. Das Interesse des epischen Theaters ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern. Um ein Beispiel zu geben: Eine Szene, in der drei Männer von einem vierten Mann zu einem bestimmten illegalen Zweck gemietet werden (*Mann ist Mann*), muß vom epischen Theater so geschildert werden, daß man sich das dabei zum Ausdruck kommende Verhalten der vier Männer auch anders vorstellen kann, das heißt, daß man entweder sich politisch-ökonomische Verhältnisse vorstellen kann, unter denen diese Männer anders sprechen würden, oder eine Haltung dieser Männer den gegebenen Verhältnissen gegenüber, die sie ebenfalls anders sprechen ließe. Kurz, der Zuschauer erhält die Gelegenheit zur Kritik menschlichen Verhaltens vom gesellschaftlichen Standpunkt aus und die Szene wird als historische Szene gespielt. Der Zuschauer soll also in der Lage sein,

Vergleiche anzustellen, was die menschlichen Verhaltensweisen anbetrifft. Dies bedeutet, vom Standpunkt der Ästhetik aus, daß der gesellschaftliche Gestus der Schauspieler besonders wichtig wird. Es handelt sich für die Kunst um eine Kultivierung des Gestus. (Selbstverständlich handelt es sich um gesellschaftlich bedeutende Gestik, nicht um illustrierende und expressive Gestik.) Das mimische Prinzip wird sozusagen vom gestischen Prinzip abgelöst.

Dies kennzeichnet eine große Umwälzung der Dramatik. Die Dramatik folgt auch in unseren Zeiten noch den Rezepten des Aristoteles zur Erzeugung der sogenannten Katharsis (seelischen Reinigung des Zuschauers). In der aristotelischen Dramatik wird der Held durch die Handlungen in Lagen versetzt, in denen er sein innerstes Wesen offenbart. Alle gezeigten Ereignisse verfolgen den Zweck, den Helden in seelische Konflikte zu treiben. Es ist ein vielleicht blasphemischer, aber nützlicher Vergleich, wenn man hier an die Broadway-Burleske denkt, wo das Publikum, sein »Take it off!« brüllend, die Mädchen zur immer kompletteren Schaustellung ihres Körpers zwingt. Das Individuum, dessen innerstes Wesen herausgetrieben wird, steht dann natürlich für »den Menschen schlechthin«. Jeder (auch jeder Zuschauer) würde da dem Zwang der vorgeführten Ereignisse folgen, so daß man, praktisch gesprochen, bei einer *Ödipus*-Aufführung einen Zuschauerraum voll von kleinen Ödipussen, bei einer Aufführung des *Emperor Jones* einen Zuschauerraum voll von Emperor Jonesen hat. Nichtaristotelische Dramatik würde die Ereignisse, die sie vorführt, keineswegs zu einem unentrinnbaren Schicksal zusammenfassen und diesem den Menschen hilflos, wenn auch schön und bedeutsam reagierend, ausliefern, sie würde im Gegenteil gerade dieses »Schicksal« unter die Lupe nehmen und es als menschliche Machenschaften enthüllen.

Diese Erörterung, angeknüpft an die Untersuchung einiger kleiner Songs, könnte als etwas weitschweifend erscheinen, wenn nicht diese Songs die (eben noch sehr kleinen) Anfänge eines anderen, neuzeitlichen Theaters wären, oder der Anteil der Musik an diesem Theater. Der Charakter dieser Songmusik als einer sozusagen gestischen Musik kann kaum anders als durch solche Erörterungen erklärt werden, die den gesellschaftlichen Zweck der Neuerungen herausarbeiten. Praktisch gesprochen ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik. Die »ernste« Musik hingegen hält immer noch am Lyrismus fest und pflegt den individuellen Ausdruck.

Aufbau der Dreigroschenoper-Bühne

Eine Bühne für die *Dreigroschenoper* ist umso besser aufgebaut, je größer der Unterschied zwischen ihrem Aussehen beim Spiel und ihrem Aussehen beim Song ist. Die Berliner Aufführung (1927) stellte in den Hintergrund eine große Jahrmarktsorgel, in die auf Stufen die Jazzband eingebaut war und deren bunte Lampen aufglühten, wenn das Orchester arbeitete. Rechts und links von der Orgel waren zwei riesige Leinwandtafeln in roten Samtrahmen aufgestellt, auf welche die *Neher'schen* Bilder projiziert wurden. Während der Songs standen auf ihnen groß die Song-Titel und aus dem Schnürboden gingen Lampen nieder. Um Patina mit Neuheit, Prunk mit Schübigkeit zu mischen, war dementsprechend der Vorhang ein kleiner, nicht zu sauberer Nesselfetzen, an Blechschnüren auf- und zugezogen. Die Pariser

Kurt Weill: Zur Komposition der Dreigroschenoper

1929

Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, daß die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern daß auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird. Warum sollen nicht, nachdem nun auch Goethe durch das Medium eines Operettentenenors wieder auf Erden erschienen ist, noch eine weitere Reihe geschichtlicher oder zumindest fürstlicher Persönlichkeiten am zweiten Aktschluß ihren tragischen Aufschrei von sich geben? Das erledigt sich von selbst, und ich glaube gar nicht, daß hier eine Lücke frei wird, die es auszufüllen lohnt. Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der »Dreigroschenoper« an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte, oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die »Dreigroschenoper« in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des *l'art pour l'art*-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel – das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharret noch in ihrer »splendid isolation«. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden »Oper« und »Theater« als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muß man hören: »Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!« Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden und alles, was man »Tradition der Oper« nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. Es gibt aber heute in der ganzen Welt keine Kunstform von so ausgesprochen gesellschaftlicher Haltung mehr, und besonders das Theater hat sich mit Entschiedenheit einer Richtung zugewandt, die man wohl eher als gesellschaftsbildend bezeichnen kann. Wenn also der Rahmen der Oper eine derartige Annäherung an das Zeitalter nicht erträgt, dann muß eben dieser Rahmen gesprengt werden.

Nur so ist es zu verstehen, daß der Grundcharakter fast aller wirklich wertvollen Opernversuche der letzten Jahre ein rein destruktiver war. In der »Dreigroschenoper« war bereits ein Neuaufbau möglich, weil hier die Möglichkeit gegeben war, einmal ganz von vorn anzufangen. Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf: Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, mußte also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung entweder unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewußt zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden mußte. Dazu kam, daß uns dieses Stück Gelegenheit

bot, den Begriff »Oper« einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen. Gleich zu Beginn des Stückes wird der Zuschauer aufgeklärt: »Sie werden heute abend eine Oper für Bettler sehen. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können, heißt sie die ›Dreigroschenoper.« Daher ist auch das letzte Dreigroschenfinale keineswegs eine Parodie, sondern hier wurde der Begriff »Oper« direkt zur Lösung eines Konfliktes, also als handlungsbildendes Element herangezogen und mußte daher in seiner reinsten, ursprünglichen Form gestaltet werden. Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, stellte sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung heraus. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der »Dreigroschenoper« gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.

Die Szene, 1929

Lotte Lenya-Weill: Das waren Zeiten!

1955

Elisabeth Hauptmann war es, Bertolt Brechts umsichtige Mitarbeiterin in den zwanziger Jahren, die als erste auf »Die Bettleroper« von John Gay aufmerksam wurde. Das Stück war damals in London neuinszeniert worden und hatte großen Erfolg. Elisabeth Hauptmann ließ sich sofort ein Textbuch kommen und machte sich an eine Rohübersetzung. Den deutschen Text, an den sie jede freie Minute wandte, gab sie Szene für Szene an Brecht weiter. Brecht steckte damals tief in der Arbeit an einem eigenen, sehr ehrgeizigen Stück, das er bereits einem Regisseur versprochen hatte. Aber das hinderte ihn keineswegs, sich unverzüglich auf ein neues Projekt zu stürzen; er hatte schon damals eine Vorliebe dafür, unzählige Dinge auf einmal anzufangen; immer hatte er Entwürfe, Brouillons, halbfertige Szenen und Stücke um sich herumliegen, und nie warf er auch nur das allerkleinste Schnippelchen Papier fort, auf das er ein paar Worte gekritzelt hatte. Diese Dirnen, Zuhälter und Bettler aus dem London des 18. Jahrhunderts, die ihm da bei Gay begegnet waren, machten ihm Spaß: warum sollte er sie nicht seine, die Sprache Brechts, sprechen lassen? Er fand Vergnügen an dieser Idee und begann ganz nebenbei, gewissermaßen zur Erholung, hie und da an einer Szene herumzuprobieren, ließ stehen, was ihm paßte, strich rücksichtslos, was ihm nicht paßte, und schrieb neue Szenen dazu, wie es ihm gefiel.

So war er von jeher verfahren. Seine Bewunderer sprachen von Adaption und Bearbeitung, seine Gegner nannten diese Methode Plagiat, Piraterie, schamlosen Diebstahl. Er holte sich seine Vorlagen, wo er sie fand. Es kam ihm nicht darauf an, ob es sich um Größen der Vergangenheit oder um Zeitgenossen handelte, um Villon, Marlowe und Shakespeare – oder um Kipling, Gorki und Klabund. Zeit seines Lebens wehte um Brechts kurzgeschorenen Kopf ein scharfer kritischer Wind. Kein Wunder, sagten die einen: einem so einzigartigen Talent flicken kleinere Geister immer gern am Zeuge. Kein Wunder, sagten die andern, mit einem so gefährlichen Scharlatan muß man kurzen Prozeß machen. Ein Freund aus alten Ber-

Theodor W. Adorno: Zur Frankfurter Aufführung der »Dreigroschenoper«
1928

Weit stärkerer Impuls kam diesmal von der Sprechbühne; im Neuen Theater gab es Brechts Dreigroschenoper mit der Musik von Weill. Von den Verdiensten der Dichtung ist hier nicht zu reden; wohl aber von den grauen, verräucherten Songs, die hinter ein paar Tönen vermauert bleiben; von den überschrienen Balladen, wie sie die amorphe, drängende, aufrührerische Masse des Lumpenproletariats rufen. Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung so schlagend und original gewonnen, daß vor der Tatsache der Einwand verstummt. Gewiß, auch bei Weill eine Wiederkehr; aber keine um der Stabilisierung willen, sondern eine, die die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge aufdeckt und nutzt. So falsch sind die Dreiklänge geworden, daß wir, wenn wir welche schreiben, sie gleich selber falsch setzen müssen, damit sie sich enthüllen. Das alles ist mit einer Kultur, einer technischen Sicherheit und Ökonomie und – neue Errungenschaft Weills – mit einem instrumentalen Vermögen gebracht, daß mit der Gemütlichkeit auch der letzte Zweifel an das aufrührerische Recht solcher Gebrauchsmusik schwindet: Gebrauchsmusik, die sich auch wirklich gebrauchen läßt. Weill hat eine Region, die Strawinskij erschloß, um sie scheu alsogleich wieder zu verlassen, mit Mut und Sicherheit betreten: die, darin Musik aus der Nachbarschaft des Wahnsinns ihre sprengende, erhellende Macht gewinnt. Die völlige Destruktion der Opernform in Nummernbrocken ist dem höchst angemessen. Seit Bergs Wozzeck scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit.

Die Musik, 1928

Theodor W. Adorno: Zur Musik der Dreigroschenoper

1929

Der Erfolg der Dreigroschenoper, groß wie nur der einer Operette, verführt zum Glauben, mit einfachen Mitteln, in purer Verständlichkeit sei hier schlicht die Operette gehoben und für den Bedarf eines wissenden Publikums genießbar gemacht, das sich nicht zu langweilen braucht, ohne doch der Kurzweil sich schämen zu müssen. Man meint, auf den platten Speisetisch der Gesellschaft sei mit sicherem Stoß das Kolombusei einer Kunst gestellt, die in sich selber stimme oder, wie man das so nennt, Niveau habe, und die zugleich von der Gesellschaft zu verzehren wäre. Wer soziologisch der schönen Übereinstimmung mißtraut, sieht sich zunächst von der Tatsache des Erfolges eben widerlegt – eines Erfolges, den die Harmlosen tragen und die fortgeschrittensten Intellektuellen legitimieren. Man ist also gehalten, Zweifel wider die angeblich gehobene Operettenform des Werkes an ihm selber zu erhärten und damit seinen Erfolg als Mißverständnis zu enthüllen; endlich das Werk, wofern es standhält, gegen seinen Erfolg in Schutz zu nehmen. Der Erfolg bedeutender Werke bei ihrem Erscheinen ist allemal Mißverständnis. Nur unter der Hülle des Bekannten und Geläufigen vermögen neue Ursprungsgehalte sich mitzuteilen und in Kontakt zu kommen mit denen, die sie vernehmen, wofern sie nicht im Dunkel des Werkes zuvor sich verhüllen; die Rede von Mahlers Banalität, vom Romantiker und dann vom Impressionisten Schönberg bezeugt es. Vielleicht liegt die Spannung von Werk und Vernehmendem, wie sie die Geschichte des Werkes eröffnet, durchaus nur im Mißverständnis, und es wäre von der Dreigroschenoper nichts Abenteuerliches behauptet, wenn man solches Mißverständnis in ihr suchte. Denn der Deutung als neuer Operette kommt ihre Oberflächengestalt sehr entgegen. Jeder vermag die Melodien nachzusingen, die für Schauspieler geschrieben sind; die Rhythmik, einfacher als die des Jazz, von dem viel Farbe stammt, hämmert sich in Sequenzen ein; das ganz homophone Gefüge läßt sich vom Laien durchhören; die Harmonik hält mit der Tonalität, zumindest mit den tonalen Akkorden Haus. Das klingt zunächst, als sei der Weg ins Paradies der Verständlichkeit mit allen Errungenschaften der Neuzeit gepflastert und frischweg begangen; wohl also sind, um Westphals Ausdruck zu gebrauchen, zwischen den Akkorden die funktionellen Drähte durchschnitten, weil man das doch gerne tut, in neuer Sachlichkeit, die sie kahl zweckmäßig aneinanderrückt, wohl sind sie mit Grotteske gewürzt, mit Jazz gelockert; jedoch sie selber, die Akkorde, bleiben schließlich wie sie sind. Kurz, es läßt sich an, als sei dem behaglich gebildeten Mann ein Vorwand geliefert, öffentlich das schön zu finden, was er sich bislang insgeheim vom Grammophon vorspielen ließ. Allein schon der zweite Blick, der auf das Werk geht, findet, daß es sich nicht so verhält. Wohl hat die Dreigroschenoper zunächst die Gebärde der Opern- und mehr noch der Operettenparodie; aus Oper und Operette bewahrt sie die Mittel, indem sie sie verzerrt. Aber gerade, daß sie jene Formen so stumpf mitnimmt, so durchaus unbehelligt läßt, wie es nur einer Haltung möglich ist, die mit den freigewählten Formen wenig zu schaffen hat, während ja Edeljazzkomponisten solche Elemente behend modernisieren und geläufig verfeinern – daß also Oper und Operette in starrem Grinsen gleichsam hier vorkommen, sollte gegen die glückliche Popularität bedenklich stimmen. Denn so blank hergeholt aus dem Vergangenen kann ja nichts, was sich da begibt, buchstäblich genommen werden. Und auch der Begriff der Parodie, der helfen möchte, dies nach außen simple Zitieren zu verstehen, führt nicht weit. Welchen Sinn, welche Aktualität gar sollte es haben, die Oper zu parodieren,

die tot ist, oder auch die Operette, über deren Sphäre so wenig Täuschung möglich ist, daß sie nicht erst demaskiert zu werden braucht, um ihr hohles Gesicht zu zeigen? Was eigentlich sich begibt, wird man eher erkennen an dem, was weitab von sinnfälliger Aktualität und parodischer Absicht geschieht, nicht keß und schnittig, nicht bargerecht, sondern altmodisch eher, staubig, zeitfremd und schal, 1890, 1880 sogar. Man kennt das Liebesduett von Mackie und Polly, im Stall; eine Valse lente, keinen Boston, wohlverstanden; so innig abgestanden und weinerlich tröstend, wie es nur noch auf der Drehorgel vorkommt; auch die schnaufenden Cäsuren erinnern daran, sind Löcher in der Walze; und ein Pathos der Liebe lebt sich aus wie von der ersten großen elektrischen Ausstellung; einen hohen Busen müßte die Frau haben und dicke, g'schamig präsentierte Waden; hinten vielleicht eine Tournüre oder wenigstens einen Cul de Paris. Der Kavalier trägt in der einen Hand einen Chapeau claqué und in der anderen ein künstliches Bukett; er tut es nicht, da er ja im neusachlichen Stall sich befindet, aber die Musik tut es doch für ihn. Dazu singen sie vom Schriftstück vom Standesamt, das sie nicht haben, und möchten wissen, wer uns getraut, gleich dem guten alten Zigeunerbaron, der ja immerhin den Dompfaff dafür in Anspruch nimmt; trübselige Libertinage des Anno dazumal, als die Großmutter ein Verhältnis hatte und keiner es sich träumen ließ. Das will nun eben geträumt werden und nicht parodiert, sowenig jemals Totes der Parodie sich gibt. Wohl aber kehrt es zurück als Gespenst. Man weiß von Photos, Modebildern, auch solchen Melodien; wieviel an Oberflächengut aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts uns bereits von sich aus gespenstisch wurde. Die Oberfläche eines Lebens, das scheinhaft geschlossen war und verfiel, ist durchsichtig geworden, nachdem Leben entwich; die verwesende Gemütlichkeit jenes Bürgertums geistert als Angst in unseren Träumen; der Traumfetzen, wie wir sie einzig davon noch haben, vermag Kunst sich zu bemächtigen; sie darf ihren dämonischen Grund aufdecken, dem der Name noch fehlt, auf ihn als ihren Gegenstand sich richten, und ihn namenlos im Bild ergreifen, heißt bereits ihn deuten und zerstören. Dies ist mit der Dreigroschenoper gemeint, mag immer es nicht bewußte Absicht der Autoren gewesen sein, die in der Gestalt dachten und Erkenntnis in der Gestalt bewährten. In der Opern- und Operettenform seiner kompositorischen Oberfläche faßt das Werk die kleinen Gespenster jener Bürgerwelt und läßt sie zu Asche werden, indem es sie dem grellen Licht der wachen Erinnerung aussetzt. Die Sprünge der Musik von 1890, daraus deren Gehalt floh; die Falschheit der Gefühle darin; was immer Zeit an Bruchstellen in die gewesene Oberfläche schlägt – Weill, der es von heut und hier, von drüben also und in dreidimensionaler Perspektive schaut, auf den Hintergrund der verlorenen Zeit, Weill muß gleichsam real auskomponieren, was an jenen Dingen die Zeit fürs Bewußtsein vorkomponiert hat. Die Melodien von damals sind brüchig, und ihre metrische Kasernenordnung hören wir als Aneinandergefügtsein von Bruchstücken; darum komponiert Weill seine neuen Melodien, die alten zu deuten, selber schon in Brüchen, fügt die Trümmer der Floskeln aneinander, die die Zeit zerschlagen hat. Die Harmonien, die fatalen verminderten Septimakkorde, die chromatischen Alterationen von diatonisch getragenen Melodieschritten, das Espressivo, das nichts ausdrückt, sie klingen uns falsch – also muß Weill die Akkorde selber, die er da herholt, falsch machen, zu den Dreiklängen einen Ton hinzusetzen, der so falsch klingt, wie uns eben die reinen Dreiklänge aus leichter Musik von 1890 klingen; muß die Melodieschritte verbiegen, weil jene simplen erinnerten uns verbogen sind, muß die Stupidität jener Modulationen selber gestalten, indem er gar nicht moduliert, sondern sich folgen läßt, was nicht zusammengehört und auch nicht

zusammengehörte, als dazwischen moduliert wurde; oder muß, in den kunstvollsten Stellen der Partitur, die modulatorischen Schwergewichte so verschieben, daß die harmonischen Proportionen umkippen, um in den leeren Abgrund der Nichtigkeit jener von Nichts zu Nichts modulierenden Kompositionsweise einzustürzen. Von solcher Technik führt ein sehr genauer Weg zum besten, radikalen Strawinskij; dem des Soldaten oder der vierhändigen Klavierstücke, die ja auch guten Teiles als Parodien anheben. Nur beeilt sich Strawinskij, jene Formwelt zu verlassen, mit Laune und Ausfall sie zu überspielen, und sucht rasch anderswo sein Heil als hier, wo zwischen Wahnsinn und Trivialität nur wenig Platz gelassen ist; während Weills Verfahrensart um so tiefer in die Gespensterregion eindringt, je dichter er sich an deren zerspellten Wänden entlangtastet; je treuer also er scheinbar nimmt, was die alte Operette ihm darbietet. Derart versteht sich die musikalische Gestalt; das fremde, beziehungslose Nebeneinander der banalen Klänge, deren Versetztsein mit falschen Tönen, die photographische, fast pornographische Glätte des rhythmischen Ablaufs; das beharrliche Aufgebot eines musikalischen Ausdrucks, der nichts möchte, als ins völlig Sinnleere sich ergießen. Es mag von großer und aufklärender Macht sein, wenn dem 19. Jahrhundert darin die Formeln des Jazz sich gesellen, der hier, unterm Monde von Soho, schon so abgeschieden klingt wie nur dies »Wer uns getraut«. Zur deutenden Form der Oper stimmt völlig, daß sie sich ihren Stoff von einer anderen Oper vorgeben läßt und ebenso, daß sie diesen Stoff im Lumpenproletariat beläßt, das selbst wieder in einem Hohlspiegel die gesamte fragwürdige Ordnung der bürgerlichen Oberwelt reflektiert; Lumpen und Trümmer, das allein ist fürs erhellte Bewußtsein von jener gründlich entzauberten Oberwelt übrig geblieben, Lumpen und Trümmer nur vermag es vielleicht im Bilde zu erretten. Die gewesene Operette enthüllt sich der Dreigroschenoper als satanisch; darum bloß ist sie als gegenwärtige Operette möglich. Mit der Gemütlichkeit der praktikablen Operette, mit der frischfröhlichen Gebrauchsmusik hat es ein jähes Ende.

Dies allerdings ereignet sich nicht im klaren Vorsatz und nicht einmal durchaus eindeutig. Es scheint das Schicksal jedes deutenden Künstlers, der sich in jene zwielichtige Sphäre des Verfallenen ernstlich hineinwagt, daß er ihr um so gefährlicher erliegt, je tiefer er sie erreicht. Strawinskij erging es nicht anders. Dafür, daß die Dreigroschenoper die leichte Musik von 1890 im Bilde gestaltet und trifft, hat sie mit dem Preis zu zahlen, daß sie über weite Strecken die leichte Musik von 1930 wird. Eine Fülle an ungebrochen Vitalem aus der Jazzregion steckt darin, die jene anreizt, welche als Leichen auf der Bühne sich begegnen müßten; dicht genug, spiegelnd und bunt ist die parodische Oberfläche, um die an Spaß glauben zu machen, die ein wenig besser, aber doch nicht gar zu scharf hinsehen. Und die Melodien, die können sie tatsächlich nachsingen. Die Kindlein, sie hören es gerne, wenn auch die Zuhälter ihre Moral haben, die man belacht, weil sie beruhigt; und wenn die Verbrecher sich als ebensolche Spießherauschälern wie die anständigen Leute im Parkett, die sie zugleich ihrer Freizügigkeit wegen beneiden. Auch darf der erotische Affektionswert des feschen Mackie Messer nicht unterschätzt werden. Schließlich kommen die Zuschauer, die den Erfolg machen, vom Kurfürstendamm und nicht von der Weidendammer Brücke, wo man das Stück spielt, dem ehrwürdigen Requisit der Armeleutepoesie. Aber damit ist gegen den aufrührerischen, auch überstofflich aufrührerischen Charakter der Dreigroschenoper nichts bewiesen. Viele Wege hat die Gesellschaft, mit unbequemen Werken fertig zu werden. Sie kann sie ignorieren, sie kann sie kritisch vernichten, sie kann sie schlucken, so, daß nichts mehr davon übrig bleibt. Die Dreigroschenoper hat ihr zum Letzten Appetit

gemacht. Indessen, es ist noch die Frage, wie ihr die Mahlzeit bekommt. Denn noch als Genußmittel bleibt die Dreigroschenoper gefährlich: keine Gemeinschafts-ideologie kommt da vor, stofflich nicht und auch musikalisch nicht, da nichts Edles und Verklärendes als Kollektivkunst gesetzt, sondern der Abhub von Kunst aufgehoben wird, dem Abhub der Gesellschaft den Laut zu finden. Und wer hier die abgeworfenen kollektiven Gehalte deutet, ist durchaus einsam, nur bei sich selber; vielleicht gefällt es ihnen nur darum so gut, weil sie seine Einsamkeit wie die eines Clowns belachen können. Mit keiner Melodie der Dreigroschenoper kann man Wiederaufbau spielen; ihre ausgehöhlte Einfachheit ist nichts weniger als klassisch. Eher könnte sie schließlich doch in Bars gespielt werden, deren Halbdunkel sie jäh erleuchtet, als auf der Wiese gesungen. Wohl gilt die Dreigroschenoper dem Kollektiv – und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich – jedoch nicht dem vorhandenen, nicht existenten, dem sie diente, sondern einem nicht vorhandenen, existenten, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal eines Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. So nur und in keinem banaleren Sinne läßt sich die Dreigroschenoper trotz Singbarkeit und Klasse als Gebrauchsmusik ansehen. Es ist Gebrauchsmusik, die heut, da man im Sicheren ist, zwar als Ferment genossen, nicht aber gebraucht werden kann, das zu verdecken was ist. Wo sie aus Deutung in unmittelbare Sprache umschlägt, fordert sie offen: »... denn es ist kalt: Bedenkt das Dunkel und die große Kälte.«

Die Musik, 1929

Walter Benjamin: Acht Jahre

Etwa um 1935

Zwischen Dreigroschenoper und Dreigroschenroman liegen acht Jahre. Das neue Werk hat sich aus dem alten entwickelt. Aber das geschah nicht in der versponnenen Weise, in der man sich das Reifen des Kunstwerks gewöhnlich vorstellt. Denn diese Jahre waren politisch entscheidende. Ihre Lektion hat der Verfasser sich zu eigen gemacht, ihre Untaten hat er beim Namen genannt, ihren Opfern hat er ein Licht aufgesteckt. Er hat einen satirischen Roman großen Formats geschrieben.

Zu diesem Buch hat er weit ausgeholt. Weniges ist von den Grundlagen, wenig von der Handlung der Oper geblieben. Nur die Hauptpersonen sind noch dieselben. Sie waren es ja, die vor unseren Augen begannen in diese Jahre hineinzuwachsen und ihrem Wachstum so blutig Platz schufen. Als die Dreigroschenoper zum ersten Mal in Deutschland über die Bühne ging, war ihm der Gangster noch ein fremdes Gesicht. Inzwischen hat er sich dort heimisch gemacht und die Barbarei eingerichtet. Erst spät weist ja auf seiten der Ausbeuter die Barbarei jene Drastik auf, die das Elend der Ausgebeuteten schon zu Beginn des Kapitalismus kennzeichnet. Brecht hat es mit beiden zu tun; er zieht darum die Epochen zusammen und weist seinen Gangstertypen Quartier in einem London an, das den Rhythmus und das Aussehen der Dickenszeit hat. Die Umstände des Privatlebens sind die früheren, die des Klassenkampfes die heutigen. Diese Londoner haben kein Telephon, aber ihre Polizei hat schon Tanks. Am heutigen London, hat man gesagt, zeigt sich, daß es für den Kapitalismus gut ist, wenn er sich eine gewisse Rückständigkeit bewahrt. Dieser Umstand hat für Brecht seinen Wert gehabt. Die schlechtgelüfteten Kontore,

ziehen, ist damit ein Lehrer der Satire geworden, der nicht weit davon entfernt war, ein Meister in ihr zu sein. In seine Schule ist Brecht gegangen. Die Satire, die immer eine materialistische Kunst war, ist bei ihm nun auch eine dialektische. Marx steht im Hintergrund seines Romans – ungefähr so wie Konfuzius und Zoroaster für die Mandarine und Schahs, die in den Satiren der Aufklärung unter den Franzosen sich umsehen. Marx bestimmt hier die Weite des Abstandes, den der große Schriftsteller überhaupt, besonders aber der große Satiriker seinem Objekt gegenüber einnimmt. Es war immer dieser Abstand, den die Nachwelt sich zu eigen gemacht hat, wenn sie einen Schriftsteller klassisch nannte. Vermutlich wird sie sich im Dreigroschenroman ziemlich leicht zurechtfinden.

Unveröffentlichtes Manuskript

Ernst Bloch: Zur Dreigroschenoper

1935

Sehr viele sprach diese besonders heiter an. Sie hatten vergnügten Ulk, nahmen ihn mit nach Hause. Schlager dazu, süße und bittere, merkwürdig geschärfte, doch nicht angreifend. Dies Ungefährliche scheint dort vor allem, wo der Bürger lacht. Die Schlager scheinen dieselben, die er auch sonst tanzt, nur besser zubereitet. Und die Bettler scheinen mit einer Lage einverstanden, die sie so lustig noch singen und spielen läßt. Zum frischen Ton tanzt manches, das es nicht nötig hätte.

Alles richtig, doch mit dem frischen Ton ist es wieder nicht so weit her. Weill gelang eher, auf sehr lebendige Art, die faulen Wasser auszuschöpfen, gerade die des Schlagers. »Anstatt daß, anstatt daß sie zu Hause bleiben, brauchen Sie Spaß«: die falschen Töne, versetzten Rhythmen dieses Späßes werden auskomponiert und enthüllt. Dadurch wird die Triebbefriedigung, die das Publikum sonst an Schlagern findet, verraten und verräterisch umgesetzt; nämlich die *Ware* als Schlager hört auf, und er erscheint als verhinderter Ersatz für ein *Gut*. Weill erreichte in leichter, ja, vulgärer Maske viele, an die die vorgeschrittene Musik nicht herankam. Sind diese Vielen auch nur zum kleinsten Teil Proleten, so macht sich Weill aus dem besseren Klassengemisch, das zuhört, doch nicht »Volk«, das zu singen wäre, sondern Zersetzung, die der leichten Musik bis auf den Grund geht. Weill ist nicht radikal eintönig und, genau wie Eisler, erst recht nicht »musikantisch«, nämlich falsch unmittelbar, wie die sozialdemokratische Urnatur Hindemith; er nimmt noch weniger den Schlager in Songgestalt auf, als wäre er ein neues Volkslied. Ist er doch längst industrialisierte *Ware*; gerade der neue, aus armen Negern und eleganteren Urgefühlen, wurde besonders genormt und abgehoben, besonders anonym und gegenstandslos in seiner Triebbefriedigung. Doch ebenso ist im Schlager ein Seitensprung, ein Stück Hurengasse und Juxkabinett neben der Prachtstraße; macht der Schlager als Rhythmus, Melodie und Text auch völlig den genormten Zeitzug mit, so hat er darunter noch ein schiefes Gesicht, ein kolportagehaftes, das mit größter Oberflächlichkeit die Oberflächen sich abschminkt. Das Lumpenhafte des Schlagers bewirkt nicht bloß, daß er länger im Gedächtnis bleibt als das Mittelgut seiner Zeit (noch ganz frühe Schlager, wie Fischerin, du kleine, die Holzauktion im Grunewald, Male, Male, lebt denn meine Male noch, der Rixdorfer, hängen im verwandten Unterbewußtsein). Die Dreigroschenoper konnte auch an dies Lumpenhafte sich, kraft der gärenden Zeit, besonders genau anschließen, ihre Bettler und Gauner sind nicht mehr

solche der Opera buffa, gar des Lumpenballs, gar der Wohltätigkeit, sondern der zersetzten Gesellschaft in Person. Daher, o falsche Freunde, diese Töne, daher Brechts höhnische Süße, geschärfte Leichtheit noch einmal, daher die Weisen Mackie Messers und dieser Tiger-Brown. Daher die Stimme der Lotte Lenja, süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel; daher die Seeräuber-Jenny und die dämonische Ballade, zu der sie endlich Luft bekommt. Ohne des kühn gemachten Zerfall in Stravinskij's Geschichte vom Soldaten wäre die Dreigroschenoper nicht; aber ohne den gemeinen Zerfall, ohne die Schlager seit 1880 erst recht nicht. Das »Prickelnde« wie der Schmalz haben keine bessere Musik mehr über sich, als die, worin sie zitiert werden; die brechende Schönheit der Trompetenmelodie, beim Abschied Pollys vom Räuber, wird zum Zitat eines Lebens, das noch keinen Platz hat. Der Versuch der Dreigroschenoper hat die schlechteste Musik in den Dienst der heute vorgeschrittensten gestellt; und sie zeigt sich gefährlich. Aus der Hure im bürgerlichen Straßendienst wurde eine anarchistische Schmugglerin, wenigstens eine anarchistische.

Verschiedene Züge mengen sich miteinander, reiben sich. Der kantige Ton und die dicke Luft, die geschlossene Nummer und der aufsässige Inhalt. Die vereinfachten Ausdrucksmittel und der äußerst vielstimmige Traum der Seeräuber-Jenny, die frohen Melodien und die blühende Verzweiflung; zuletzt ein Choral, der sprengt. Der Song handelt nicht, sondern berichtet zuständlich, wie die alte Arie; doch ausnahmslos berichtet er einen verfluchten Zustand (und den »verdammten Fühlst-du-mein-Herz-schlagen-Text«). Hier setzt sich ein alter Keller als Haus, zuweilen auch setzt sich ein neues Dach unmittelbar auf den Boden; aus dem Querschnitt beider läßt sich die Zukunft einer Gesellschaft freilich noch nicht vorhersagen, gar betreiben. Der Genuß überhaupt, den solche Musik mit sich führt, steht der Verwandlung der Gesellschaft – wenn nicht im Weg, so nicht immer auf dem Weg; ihr Ton hat nur bisweilen sein Schwert. Hier sind künstlerische Grenzen überhaupt gezogen, auch Stärkerem als dem Versuch der Dreigroschenoper und ihren befreiten Schlagerwaffen. Der Nagel, den noch die politisch gezielteste Musik und Dichtung auf den Kopf treffen, ist der gegebenen Wirklichkeit nur sehr mittelbar einer zum Sarg. Aber kann Musik Gesellschaft nicht ändern, so kann sie wie Wiesengrund mit Recht sagt, ihre Veränderung vorweg bedeuten, indem sie »aufnimmt« und laut spricht, was unter der Oberfläche sich auflöst und bildet. Vor allem illuminiert sie die Antriebe derer, die auch ohne Musik in die Zukunft marschieren, doch mit ihr leichter. Weills Musik hat als einzige heute gesellschaftlich-polemische Schlagkraft und der Wind pfeift durch, der ehrliche Wind, der ist, wo ihn keine Gebäude aufhalten, wo ringsum die Zeit noch keine Wirklichkeit ist. Den »musikantischen« Sängern hat Weill, in ihrem eigenen »Volk«, das packende Konzept verdorben. Der Kanonensong zeigte, daß auch links Soldaten wohnen, aber die richtigen. Und die Seeräuber-Jenny kam, auf Augenblicke, dem Herzen des Volks so nahe wie früher die Königin Luise. Nichts zeigt klarer, wessen Schlager und die Lust des mischenden Stegreifs jetzt fähig sind.

Erbschaft dieser Zeit, 1935